

## 舞踊詩作家としての近松

『曾根崎心中』の道行を中心として

角 田 一 郎

近松門左衛門は浄瑠璃の劇詩を百篇以上も残したが、当時は一篇中に必らず一乃至数個の舞踊場面が興行上要請せられたから、舞踊のための章篇を抜き出して数えれば夥しい数に上る。もともと浄瑠璃操は舞踊性の演技と写実性の演技の結合したものであるから、厳密に舞踊のための章篇を区別することは不可能であるが、いわゆる景事や道行の特殊場面を取り上げてみても右のように数量の多さを言い得るのである。ただに量のみにとどまらず、その文学的価値の大いさも浄瑠璃作者中の第一人者であること言うを待たない。かの能楽における世阿弥と並んで、日本の舞踊詩の作家として量質ともに双壁である。しかるに近松の舞踊詩作家としての特質は殆んど諸家の考察に洩らされている。作品解釈においても舞踊との関係について説かれるところが極めて乏しい。その端的な例は『曾根崎心中』のお初徳兵衛道行であって、「この世の名残、夜の名残云々」の名文章は、すでに当時の获生徂徠の讃歎をはじめとして、最も人口に膾炙したものであるが、それにも拘らずこれがどのような舞踊の構想の上に成った詩篇であるかは明らかにせられていないのである。

古く『難波土産』の評釈は、『曾根崎心中』の改修曲『お初天神記』の観音巡りの道行のうち、「光に移る我かげのあれ／＼はしればはしるこれ／＼又とまればとまるふりのよしあし」という句に對して、「人形にふりを付たるもの也。女一人の道行ゆへ、ながきもんくの中には此文句のごとき事あれば、一入人形の所作がつきてふりがあるゆへなるべし。」と説いた。この種の局部的な舞踊関係の解明方法がなお今日まで採られている唯一の研究方法であるようである。さもなければ極めて概括的に「賑やかな総踊り」とか「優婉な人形の舞踊」といった程度の指摘にとどまる。藤井紫影氏の『近松全集』が節付を能う限り翻刻して以来、フシとかヲクリとかの節付が注目せられてきて、舞踊場面の解説には特にこれの記述が加味せられることもある。けれどもそれが如何に詞章と舞踊とに關係づけられているのかを説くところはないのである。学者者としてみだりな想像説に陥るのを恐れるのあまり、演出の保存せられないものについてはただ手をこまぬいて放置するの狀態にあるのであらう。だが、かくては詞章の解釈すら足踏みを續けて進歩するを得ないのである。たとえ仮説を重ねようとも、何らかの方法を講じて近松の作意の開明に力めねばならない段階に立ち至っていると言わねばならない。

## 二

浄瑠璃正本は延宝天和の頃から本当に語り方の稽古本の性格を帯びてきて、語りとしての句切り、節博士をあらわし、校合の責任の一半を浄瑠璃太夫が負って奥付にその識語と署名捺印をするに至った。不完全ながら譜本なのである。その譜には、その劇詩に對する太夫の作曲者兼歌手としての解釈が現れているはずである。作曲過程における太夫と三味線弾との關係は明らかでないが、当時としては太夫が主導権を持って旋律を考案し、三味線弾はそ

れを補助しつつ主として伴奏や合の手を考案したと考えられる。そして人形遣はその語りに応じて演技を考案する。これが『仮名手本忠臣蔵』の初演時のように、人形遣の方から太夫に局処の作曲替えを要求して大悶着を起したこともあるが、その事例は一般には人形遣が作曲のままに演出したことを察せしめる。従って太夫は劇詩を解釈して音楽表現に化するとともに、人形演出を可能ならしめるように作曲せねばならなかったのである。それならば、お初徳兵衛道行の譜には、どのような作品解釈と人形演出への配慮が覗われるであろうか。左に全文を分析してみることにする。

まず最も明確に分析し得る個所として中央部を掲げよう。お初と徳兵衛が梅田橋を渡った川沿いの路上で縋り合い泣き沈んだ折しも、対岸の堂島新地の青樓から遊興の歌声がきこえてくるところである。

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(1)二人

ハルヲシむかふの二かいは。なにや共。中おぼつか情さいちうにて。まだねぬひかげハルこゑたかく。ヲトリことしの心中よしあしの。ことのはぐさや。しげ中るらん。

地の文

(2)大夫

大夫地きくに心もくれはどり

「地の文（お初のみ）」

(3)大夫

あやなやハルきのふけふ迄も。よそにいひしが明日よりは我もうはさのかずに入。世にうたはれん。ハルうたはどうたへフシうたふをきけば

「お初述懐」

(4)大夫

歌二人どうで女下ばうにやもちやさんすまい。いらぬものじやと思へ共。

「地の文（お初のみ）」

(5)二人

大夫地げに思へ共なげゝ共身も世もおもふまゝならず。いつをけふとてハルけふが日まで。

「青樓の歌声」

(6)大夫

心のびしよはもなく。思はぬいろにくるしみに。

「お初述懐」

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(7) 二人 (カ) 歌どうハルした中ことのえんじややら。下わするゝひまはないいな。それにふりすてゆ

かふとは。やりやハルしませぬぞ手にかけて。ころしてをいてゆかんせな引。はなちは

やらじとなきければ。

青楼の歌声

(8) 大夫

大夫地中うたも多きにあのうたを。ハル時こそあれこよひしも。

「お初の述懐

(9) ワキ

ワキうたふはたそやきくは我。

「徳兵衛の述懐

(10) 二人

二人すぎにし人も我々も。一つ思ひ

「兩人の述懐

(11) 二人

とすがりつきヌエこゑもおしまずなきるたり。

「地の文

右の下註は掛合語りの分担に據った推定である。これを纏めてみると、

大夫

(一) お初の述懐 (二) お初に關する地の文

ワキ 徳兵衛の述懐

二人

(一) 地の文 (二) 青楼の歌声 (三) お初徳兵衛両者共同の述懐

となっている。この分担が近松の指定によるものであるかどうかは明言しがたい。ただこれを一応作曲者の原詩解釈として見ておくことが穩当であろう。(1)は泣き伏している二人とは打ってかわって、さんざめく青楼の様子を連吟で描くところであって、節付もハルフシ、ハル、ヲトリという風に高い調子で陽気な踊り心地をかきたてる。背景などの装置は想定する必要もないであろう。次いで大夫の独吟でお初の述懐の所作となる。その述懐とびつたり一致する青楼のはやり歌が連吟で交り合ってくるが、そこも同じくお初の舞踊で演ずるであろう。(7)の歌声の後半

あたりから徳兵衛と交渉を持ってくるらしい。そして(9)で徳兵衛も詞を挟んで、(10)の太夫ワキ連れ節によって両人の詞が一つになり、終の泣き落して一段落つくのである。

こうしてお初の一人舞を中心として、終近くから連れ舞に移るという段取が掛合語りの記号によって明らかになる。この記号を無視するときは、(2)(3)(4)の個所はお初とも徳兵衛とも或いは兩人共通のところとも弁別できない。なおさら(8)(9)(10)をお初とも徳兵衛とも判じ切れないのである。

もし又「歌」の記号を無視するならば、(5)(7)が青楼からの歌声であるか、人物の感懷であるかさえ判然しないであろう。その場合、(7)の終の「なきければ」を地の文句と見て、(8)以下を徳兵衛の詞と見る解釈も成立してしまうであろう。しかるに『松の落葉』五の「心中江戸三界」の歌謡によって、その「なきければ」が歌詞であることが明らかである以上、聞えてくる歌声とお初の述懐とを交錯せしめる趣向を作者自身が立てていたことは明らかであって、(4)の「うたふをきけば」の一句はその歌声を導き入れるための用意に外ならない。決して流行歌の文句を劇中人物の詞として借用したものではない。そうだとすれば(5)(6)(7)は節付なり掛合記号なりによって、作者の意図が実現されているとせられねばならない。それにつれて、歌声に聞き入る人物はお初を主体として、作者の意図がられてくる。二人ともどもに聞いているにはちがいないが、遊女のはかない身の上を歌う流行歌に引き入れられるように耳を傾けるのはお初でなくてはならないのである。そうすれば、(2)(3)(4)もまた作者の意図通りの語り分担になっていると考えられる。作曲に当って作者から作意を聞いたことは当然であろうが、特にこの道行のように、説明的な叙述を極度に省略した文章は、あたかも脚本からト書きを削って連ね書きしたようなものであって、作者との緊密な打合せを必要とするであろう。節付に見る太夫の解釈には、作者の意図が裏付けられていると見てよい。

うである。

それにしても、(8)(9)(10)の個所は、或いは(8)(9)をお初の述懐とも宛て得るし、或いは句の分割を別様にも成り立たせ得るのであって、その点作意に必ずしも忠実でない場合もあり得たことを思わせる。しかもこの個所がお初と徳兵衛とが相擁して泣き沈むに至る(11)の直前として、舞踊上にも両者のもつれあう段取に仕組まれるはずであることを思うならば、ここが割ぜりふとなることはもとより作者の意図にあったと察せられるであらう。

三

中央部についての以上の考察から、その前後の部分に及ぼして理解し得る点が多く存する。冒頭から右の個所までは次のようになってゐる。

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(1) 二人(乙) フシ此よのなごり。夜もなごり。申しにゆく身をたとふればスエテあだしがはらの道のしも。中一足づゝにきえてゆく。ゆめのゆめこそフシあはれなれ。

序説

序一

(2) ワキ

ワキ中あれかぞふればヘルあかつきの。七つの時が六つなりてのこる一つがこんじやうのかねのひゞきのきゝ中おさめ。

徳兵衛の述懐

序二

(3) 大夫

大夫じやくめつあらく

お初の述懐

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(4) 二人

二人ハルとひゞく也。

二人の述懐

(5)二人 フシかね斗かは。草も木も。それもなごり

(6)二人 とハル見あぐれば。

(7)二人 くも心なき水のをとほくとはさえてかげうつるほしのいもせのあ中まのがは。むめだの

はしをかさゝぎのはしとちぎりていつ迄も。我とそなたはめをとほし。

(8)二人 地必さう

(9)二人 とハルすがりより。二人がなかにふる涙。中フシかはのみかさハルもまさるべし。

ここに推定した掛合語りの分担は、次のようになっている。

太夫 お初

ワキ 徳兵衛

二人 (一)地の文 (二)徳兵衛 (三)お初 四兩人

『難波土産』の評釈では、(7)の条を「我々はうき思にかきくれしに、羨しや雲は心もなく云々」と兩人の感懷に宛てて居る。太夫とワキ二人の連れ節であつてみればそれも一応はうなずけるが、その連れ節で「我とそなたはめをとほし」という徳兵衛の詞も「必さう」というお初の詞も語り連ねるのであるから、再考を要するのである。これを舞踊演出の上から見ると、徳兵衛がお初の手をひいて梅田の橋を渡り行くところであつて、主導性は脇役の徳兵衛にある。このところは能で言えば序段に当るのであつて、まず死に行く身のあわれさを歌う序説を序一段とすれば、次いでワキの徳兵衛の詞が歌われ、それを受けて太夫がお初の「じやくめつるらく」を歌つて、それを連れ節の兩人諸共の感懷で納めるといふ、この(2)(3)(4)が序二段である。次は序三段であつて、終始連れ節が続く

舞踊詩作家としての近松

「徳兵衛の述懐 序三

「地の文

「(西沢版七行本には「長地」の節付あり) 徳兵衛の述懐

「お初の述懐

「地の文

が、なお徳兵衛に主体があつて、「かね斗かは、草も木も。」と、徳兵衛が指し示すのに連れてお初も眺めやる趣である。兩人共に打眺め同じ思いにふけるとは言え、徳兵衛が主導的に働きかけて行くのである。それ故に「我とそなたはめをとぼし」という明確な徳兵衛の詞に展開して行く。受働側に立つお初がそれを受けて「必さう」とすがりより、二人ともに泣き伏すところで序段は終る。それから既述の中央部にはいつて、主役たるお初の舞踊場面となるのであつて、それは能で言えば破に当る。

それならば(5)(6)は当然ワキの分担箇所になつてよいのであるが、ワキの比重を軽くするためにも、或いはまた連れ節の部分を多くするためにも、「二人」としたもののようである。既述の中央部の「きくに心もくれはどり云云」のところは、兩人共に聞くうちにもお初を主体としているが故に、「太夫」の語りとしていた。同様にここも兩人共に眺めやるうちにも徳兵衛を主体としているのに、「ワキ」としないのは、太夫とワキとの比重関係なのである。連れ節が音楽性の豊かな場面に愛好されたことは、段物集や正本によつて覗い知ることができる。このように音楽面からこを連吟としたことの理由が察せられるのであるが、なおまた、「くも心なき云々」の長地の一句は、叙景性の名句であつて、この句を個的な人物の詞としてワキ語りにしてしまつては、文趣がとみに消え失せるであらう。これを連れ節としたことの賢明さを思わせられるのである。かく見てくれば、この序段の理解は、舞踊演出を想定しつつ掛合連れ節の關係を考慮することによつて可能となるものである。それを逆に言えば、近松が想を構えるに當つて、そのような舞踊演出を案じていたということになる。

ただ一つ、序二段(3)の「じやくめつるらく」の一句を太夫の語りとし、お初の詞としたのは、作曲者の手柄であるかも知れない。だがそれも序三段の構想を作曲面において移したものであつた。即ち、序三段は徳兵衛を主体と



する文が続いた後に、只一句「必さう」というお初の語が添えられる。これを表で示せば次のようになる。

序二段

序三段

徳兵衛——長句……………徳兵衛——長句

お 初——短句……………お 初——短句

両 人——短句……………地の文——短句

これは両段とも脇役に主導性を持たせて、最後に主役の積極的参加を僅かに見せては一區切りとする仕組みである。

四

序段から中央部破段を経て末段に至る。そこは次のようになっている。

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(1) 二人

キンいつはさもあれ此よはは。中せめてしばしはながうらで心もなつのへんはのならひ。  
いのちをおはゆるとりのこゑあけなばうしやてんじんの。もりでしなん

〔徳兵衛の述懐〕

(2) 二人

と手をひちきてむめだニリへづゝみのさよがらす

〔地の文 合の手入〕

(3) 二人

フシあすは中わが身を。ゑじきぞや。

〔徳兵衛の述懐〕

(語り手)

(本)

(文)

(註)

(4) 大夫

大夫中まことにことはこなさまも廿五さいのやくのとし。わしも十九のやくどしと

舞踊詩作家としての近松

て。思ひあふたるやくだよりえんのふかさのフシしるしかや。地中かみやほとけにかけを  
きしげんぜのぐはんをハル今こゝで。みらいへあかうしのちのよもなをしも一つはちす  
ぞや

お初の述懐

(5) 大夫

と。つまぐるじゆずの百八にスエテ涙の玉の。かずそひて申フシつきせぬ。ハルあはれつき  
る道。

(6) 二人

二人ハルフシ心もそらも。かげくらく風ハルじん／＼たるそねざぎのフシもりにぞ。たどり  
つきにける。

地の文

ここに推定した掛合の分担は左の通りである。

太夫 (一) お初 (二) 地の文

三人 (一) 徳兵衛 (二) 地の文

二人で語る連れ節が(1)(3)でははっきりと徳兵衛の詞を分担している。(2)の合の手のところは、西沢版七行本ではラクリ節になっている。いずれにしても進行を示す文に、進行の振を演じさせるための節付と合の手とがはいるのである。尙「むめだづゝみのさよがらす」という句は梅田堤を小夜更けて伝い行くという叙事と、梅田堤を鳴いて飛ぶ小夜鳥の叙景と、「あの鳥が明日はわが身を云々」という徳兵衛の詞との三つの筋を言い籠めたものであるから、行を分けて「地の文」と註記したのはそのうち二つの筋をしか現わし得ていない。終の地の文の前半を太夫にしたのは、お初の愁歎を受けてお初中心の感情が余韻を引いているためと見られるのであって、後半連れ節となつて文趣も一転し、男が女の手を引く最初の形に返つて急速に收束せられるのである。

『曾根崎心中』の心中道行一章は、以上述べ来ったように、詞章の文意と曲譜並びに掛合の分組と演出想定とを互いに関連せしめつつ理解すべきものである。曲譜について参照することが少なかったのは、本曲が掛合分組の方で明らかとなる点が多いためであって、他曲においては曲譜の用法の分析が大いに要請せられることともなるのである。

かくのごとくして解し得たところによって、全体を見渡すならば、この道行文は大約次のような構想になっていることが知られる。(次表の行数は近松全集による使用行数)

## 序段

一段 序説——二行

二段(一)徳兵衛の述懐 (二)お初 of 述懐(短句) (三)両人の述懐——二行

三段(一)徳兵衛の述懐 (二)お初 of 述懐(短句) (三)地の文——四行

## 破段

一段(一)青楼の描写 (二)お初 of 述懐——四行

二段(一)青楼の歌声 (二)お初 of 述懐——三行

三段(一)青楼の歌声 (二)お初 of 述懐 (三)徳兵衛の述懐 四 両人の述懐

地の文——四行

舞踊詩作家としての近松

八行

十一行

## 急段

一段(一)德兵衛の述懐

(二)地の文。「合の手」(短句)——三行

二段(一)德兵衛の述懐(短句)

(二)お初 of 述懐——四行

三段(一)地の文、お初主体

(二)地の文、德兵衛主体——二行

九行

序破急の分け方には、なお別様の考え方も成立するであろう。序二・三段と急一・二段とを破段に繰入れることもできるのである。その場合、序破急と名付けないで、序部・展開部・収束部とするのが適切であるかも知れない。いずれにしても、使用行数の配分と内部構造に整然たる計画性が見える。主役お初と脇役德兵衛の活躍場面の位置づけが計画の中核になっていることも明瞭である。序段において、德兵衛を主体としてお初を添出し、両人の述懐又は地の文でそれぞれの段を収束した手法は、破段全体の構想に移行して、主体を置き換え、お初中心の局面を大きく展開した後に德兵衛を添出し、両人の述懐及び地の文で収束するのである。急段は再び德兵衛の主導に始まって、お初主体に転じ、急速に德兵衛を先導とする序一段冒頭の姿に返って終結する。極めてシンメトリカルなバランスのとれた構成美を持っていて、しかも中央部にふくらと盛り上るテーマ性を備えているのである。舞踊詩作家としての近松の構想力はここに認められるであろう。かかる構想に導かれて作曲し振付をして行ったとすれば、日本舞踊の発達が近松の詩才に負うところは真に絶大であったとせねばならない。

舞踊詩作家近松はさまざまな観点から考察せられねばならない。ただこの小稿はその最大傑作『曾根崎心中』の道行によって一斑を見るにとどめることとする。(本稿は文部省科学奨励交付金による道行研究の一部である)